

## STILISZTIKAI JELCSOPORTOK KÉPZŐDÉSE A KÉPZŐMŰVÉSZETI ALKOTÁS FOLYAMATÁBAN

VINKLER LÁSZLÓ

A művészi kifejezés nem érheti be index-szerű jelekkel, hanem jelek képi formáival, képjelek csoportjaival dolgozik. A jelcsoportok olyan asszociációs képződmények, amelyek — képzőművészetről lévén szó — vizuális-plasztikai nyelven fejeznek ki művészi tartalmakat. Belső szerkezetük meghatározó mind a tartalom, mind a forma szempontjából és lényegében az élménystruktúra objektívációját jelenti. Az élménystruktúrára vallanak rá a jelek kapcsolatainak különféle formái. Külsődleges kapcsolatok másfajta művészeti formát hoznak létre, s ismét másfajta a jelek benső, úgyszólván „genetikus” kapcsolatai.

Külsődleges jel-kapcsolatokra kirívó példát kínál Arcimboldo [2] évszak sorozata. Egyes darabjai portrék, amelyeket az évszakokra jellemző termékekből hord össze. Botticelli „Tavaszz”-a [3] viszont egygé olvadt jelek csoportjaiból áll: leányalakjai virág-szerűek, táncuk úgy lengedezik, mint a növények a tavaszi szélben. Cézanne portréin átütnek azok a festői élmények, melyeket almái árulnak el [4], asztalkendőinek redőzetében pedig benne érezhetjük a St. Victoire hegy formai tektonikáját. Arp „növekedés” c. szobrában [5] ifjak alakjai és növényi formák olyan alakzattá olvadnak össze, amely már egyiküket sem ábrázolja, hanem magát a növekedést juttatja kifejezésre.

Ez a tanulmány azonban nem egyes művek elemzésével, vagy költői méltatásával foglalkozik, hanem a művészi alkotásban tipikus jelcsoportokat keres, azoknak geneziséét kutatja, és egyes tipikus jelcsoportok történeti változásainak problémáit igyekszik megközelíteni. Természetes, hogy művészi formát alkotó jelcsoportok a kompozíció általános törvényeivel egységben, a társadalmi mozgásformákkal viszonyosságban és tőlük való függőségben alakulnak.

A művészi alkotás keletkezésének csíráit keresve, hasznos a gyermekkor tipikus képzeteihez nyúlnunk. A rajzoló kisgyermek tematikus képzetei között vezető szerepet kap az ember, a ház, a Nap, a fa, az állatok és a járművek. Az ember az apa vagy az anya képében jelenik meg. Ezeknek a tipikus témáknak a jungi archetipusokkal nyilvánvaló érintkezési felületük van [6]. Kombinációik alkotják az első kompozíciókat, asszociatív kereszteződéseik pedig *stilisztikai jelcsoportokat* alkotnak [7]. Amint látni fogjuk ugyanis, nemcsak arról van szó, hogy az ősképzetek kezdetben primitív, később pedig differenciáltabb formákat öltenek, hanem arról is, hogy differenciálódásuk során termékeny tartalmi és formai kölcsönhatásaik állnak elő. Ezek nélkül a művészetek története igen sivár képet mutatna. A művészi alkotásban semmi sem jelentheti pusztán önmagát, minden tárgyi és alaki motívumnak önmagán túl is kell mutatnia. A képzettársítások alapján működő képzelet hozza létre azokat a *hibrideket*, amelyek közül néhány kirívó példa általában jól ismert. Ilyenek a szárnyas oroszlánok, kentaurok, kecskelábú ördögök.

A stilisztikai jelcsoportok szoros kapcsolatban vannak a kompozíció proble-

matikájával. A stílust úgy is értelmezhetjük, mint a kompozíció következményét, funkciója nem tárható fel pusztán a modell reprodukálásának módjaként.

A stílus úgy is felfogható, mint többé-kevésbé állandósult kompozíciós szerkezetek kodifikálása.

Ha a kompozíciót genetikusan vizsgáljuk, létrejöttének élményalapjaiig kell hatolnunk. Ha a gyermeki képzeteknek művészettörténeti vetületeit keressük, azokhoz a stilisztikai hibridekhez kell fordulnunk, amelyekben a már említett ősképeknek szerepe van. Egyes kutatók szerint pl. az anya és a ház képzete összeolvadhat, vagy helyettesítheti egymást [8]. Ha ez így van, az építéssel kapcsolatos kifejezésekben, sőt ezekben épületre utaló metaforikus formáiban is bizonyítékot kell találnunk. Az „*Alma mater*”, az „*anya-szent-egyház*” kifejezések is magukban hordanak valamit az anyatest és a ház egyaránt védelmező funkciójából.

Egyfelől tehát a ház megjelenésének természeti előzményeit, a védettség természeti formáit, másfelől az azokat felváltó mesterséges formákat kell szemügyre vennünk. Az őskőkorbán nem volt még lakóház. Az ember barlangokba húzódott, öntudatlanságban élhetett a Földanya ölén, mint az anyaméhben. Amint az ember megszületése után ma is fejlődésének ellentmondásos időszakába lép, így volt ez a történelmi fejlődés során is: védtelensége a környezettel szembeni védekezésre készíti. Feltűnő, hogy a hároméves gyermek szenvedélyes építőmester, mintha csak újkőkorát élné. A gondolkodás absztrakt rendszerének kialakulása a történelmi fejlődésben a földműveléshez és az építkezéshez kötődik. A geometria az tudomány, amelynek első vonásai ezekkel a tevékenységi formákkal együtt rajzolódik ki. Miután képzőművészettel foglalkozunk, bennünket a fal síkjának megjelenése sajátos vonatkozásban érdekel. A sík mértani fogalom, de új viszonyítási rendszer alapja is: a képzőművészet különféle rendszerei így vagy úgy, vele vannak kapcsolatban. Van művészet a barlangokban is, a magas kultúra megjelenése azonban éppen a falsíkoktól kínált rendszerezési lehetőségben különbözik tőle elsősorban. Az új geometrikus rendnek látomása piramisokat, templomokat hozott létre, és ehhez igazodik az emberábrázolás is [9]. A szobrász a fal síkjából vagy a hasábos kötömb lapjaiból indul ki, s ez egészen más eredményekre vezet, mint a sárból, bőrből, tollból való, vagy akár a fa anyagát felhasználó alakítások a vadság idején. Ez az építészet semmiképpen nem helyezhető egy szintre a hódok vagy a méhek építkezéseivel. Az ember és a ház stilisztikai egysége különbözik attól a természeti egységtől, amely az építkező állatokat és építményeiket egybekapcsolja. Az ember éppen a természettől való elkülönülése nyomán hozza létre mesterséges alkotásait, amelyeket magasabb szinten kapcsol önmagához. Az emberi alak és a ház változatos esztétikai kölcsönösségbe kerül aszerint, hogy milyen társadalmi és ideológiai rendeltetésű építményeket hoz létre. Az ember és ház összekapcsolódása stilisztikai ötvözeteket alkot. Jó példa rá az emberalak és az oszloprend funkcionális azonosíthatósága [10]. Emellett tanúsodik a nyelv is. Az oszlopnak is van feje, törzse, lába. Az ember éppúgy hordhat terhet a fején, mint ahogyan az oszlop a gerendázatot hordozza. Az első oszlopok fatörzsekből készültek. A fatörzs kérge a görög oszlopok canelurái és az ember ruházata asszociatív egymással felcserélhetők. Oszlopok helyett állhatnak — mint az Erechteion esetében — ruhás leányalakok, de az első szobrok is oszlopszerűek, amint az archaikus xoanonok [11] bizonyítják. Az oszlopok ősei, a fatörzsek maguk is szellemi dimenzióval rendelkeztek: a primitív népképzelet a fában lakó szellemekről tud [12]. Alighanem facsoport volt az első természetes templom, majd fák törzseit használták az építkezésekhez, s csak később cserélték ki ezeket kőoszlopokra. Ezek vették fel magukba szobrászati formában is a szellemi tartalmakat. Az építészet tehát az embert a természettől elhatárolja, de azzal össze is kapcsolja.

A természet anyagot ad az építéshez, sőt mi több: a kirekesztett természet az építészet formáin minduntalan visszatér, kivirágzik rajta az ornamentikában vagy a szobrászati és festői díszítéseken.

Az ember és a fa képzetkapcsolatai ikonográfiailag sokrétű anyagot érintenek. Az ősi életfa-eszme és a megváltás gondolata elválaszthatatlan a mítoszok világában az ember sorskérdéseitől [13]. Az életfa bibliai formájában a jó és gonosz tudás fája, tilalomfa tehát, amelynek megdöntése a mítosz szerint az embert kiszolgáltatja a fájdalomnak, a munkának és a halálnak. Érthető, ha a törzsi leszármazás képét ikonográfiailag fa formájában: a családfa formájában szokás ábrázolni. A leszármazás, élet és halál váltakozása, a halálról való tudás az emberi pszichikum tragikus sarkpontja. A fa mint szimbólum sokszoros kapcsolatban van a halállal, de a fa keresztfája is, a megváltás mítosza a fával függ össze történetileg és ikonográfiailag. Azért kerül a keresztfája tövébe Ádám koponyája, hogy Krisztus vére rácsorogjon. A dionysosi tragikum is a növényi létformában mutatkozott meg a legszemléletesebben: a szőlő megtaposása és vérenek bor formában való feltámadása rokon a keresztény elképzelésekkel [14].

A templomháznak és a fának jelcsoportban való genetikus egyesülése a gótikában a legszemléletesebb. Nemcsak a gótikus katedrális pillérsorainak erdőszerűségére kell gondolnunk [15], hanem arra az általános alaprajzi képletre is, amelyben a keresztalak visszaül a feszületre és a megfeszítettre. A növényi formák, amelyek a gótikus katedrális elborítják, más stilisztikai képződményekben is felbukkannak. A quattrocento formáin túl, a rokokó belső dekorációján, a szecesszióban és az absztrakt expresszionizmusban a növényi motívumok, indák, és általában a növényi létforma ritmikai képletei kimeríthetetlen variánsokban térnek vissza. Itt említjük meg Mondrián stílusalkotó kísérletét, amelynek során a realisztikus faábrázolástól eljutott annak tagadásáig: a puszta geometriáig; és arra, hogy milyen nagy hatással volt a modern házépítés anorganikus irányban kibontakozó stílusfejlődésére.

Ha a festészet fejlődése felől vizsgáljuk a falsíkok létrejöttének következményeit, nem állhatunk meg az első lépéseknél. Nem ismerjük kielégítően azt a folyamatot, amely tudatunkban az érzékléstől a képi ábrázolásig végbemegy. Mégis sokkal többet tudunk róla annál, hogysem beérhetnénk PLATON megfigyelésével vagy BRUNELLESCHI nézőpontot rögzítő ládájával [16]. Mind a kettő a camera obscura elvét előlegezi. Sokáig azt tételezték fel, hogy szemünkben a képi látás olyan mechanikus közvetlenséggel megy végbe, mint a camera obscurában. Sok vizsgálatot végeztek újabban a látás természetét illetően, s ezek alapján úgy véljük, hogy a legbonyolultabb idegéletteni tudatfolyamatok formájában képződik az érzékelés ingereinek sokoldalú analízise és szintézise folyamán a kép [17]. Mégis úgy gondoljuk, hogy azok a tapasztalatok, amelyeket fizikai kísérletek során szereztünk; hozzájárultak a látás olyan optikai törvényeinek megismeréséhez, amelyek nélkül a perspektivikus ábrázolás szabályait nem állíthatták volna fel a renaissance mesterek. Lényegesen különbség van az egyiptomiak naív integrációval dolgozó ábrázolási rendszere és a fejlett görög, különösen pedig az újkori európai művészet egyetlen centrumból a képsíkra vetített rendszerei között.

A festészet úgy is felfogható mint olyan kompenzáció, amely végső fokon a látási ingerek és a vizuális plasztikai képzetek között jön létre. Agyi kamráinkban is újra képezzük képzetek és emlékképek formájában a külső jelenségek belső megfelelőit. A barlangi festmények ábrázolásai is úgy lehet az ingerszegény környezetben szükségyszerűen jelenítik meg azt, amit a külvilágból hiányérzetként magukkal hoztak [18]. Joggal gondolhatjuk ugyanezt a pompeii lakóházak freskóiról is, hiszen a

pompei házaknak nincsen ablaka [19]. A házat e tekintetben metaforikusan fejtünk vizuális berendezése utánképzésének tekinthetjük. De több is ennél. Az ember a naív szemléletben az objektív létet szívesen képzelel el mint külsőt, a tudatot pedig belsőként szemléli. Az épületet olyan modellnek lehet tekinteni, amely naív módon, de magas művészi igénnyel is formálja meg a filozófia alapkérdését. Az ókori házak a külsőt a belsőtől általában nagy határozottsággal különböztetik meg. Nem kétséges, hogy megvan ennek a kauzális magyarázata, amely az építészeti technikák fejlettségéből vagy fejletlenségéből, de a társadalmi szükségletekre utalva is keres és talál magyarázatot az adott stilisztikai megoldásra. Mindennek elismerése mellett úgy tűnik, hogy az épület szerkezeti konstrukciója szimbólikus érvénnyel is bír. A gótika építkezéseire talán a legjellemzőbb az ablakok sokasága, mérete és díszessége. Ha meggondoljuk, hogy ez az a történelmi időszak, amely az egyéni érzelmek kifejezésére utat talált, nem nehéz a külsőnek a belsőbe való behatolását olyan szerkezeti jelnek tekintenünk, amely ezt kifejezi. Ahogyan a külső fény áthatol a színes üvegeken, úgy dereng fel az emberi tudatban is a világ érzelmi egységének sejtelve [20].

A reneszánsz palotában a belső falakat a külső világnak mind objektívebb képei borítják. A perspektív ábrázolásban a szubjektív apparátus empirikus feltárása már elég arra, hogy az objektív valóság és annak tudati képe az egybeesés irányába alakuljon. A ház így ismét a tudatról alkotott nézetek metaforikus megfelelője. Ezek után könnyen kimutatható az egyes stíluskorszakok építészetének metaforikusan is értelmezhető strukturális jelentése. A szenzuális és illúziót keltő egysége és feszültsége a barokkban, a racionális vonások a klasszicizmusban. A modern építészet pedig a külső és belső terek egymásba nyílásában, átlátszóságában hordozza a modern ember szemléletét, amely a külső és a belső közötti dualisztikus határokat feloldja.

A jelcsoport érzékenységre és kifejező erejére vall, hogy a ház, mint az ember bensőségnek hordozója, milyen képlékeny jelenség, s hogy milyen mésszemenően meghatározza rendeltetése, s az, hogy mikor mit burkol. A parasztház éppúgy elválaszthatatlan attól az élet- és tudatformától, amelynek terméke, mint amennyire a városi ház sem választható el attól. Így van ez nem is csak a lakóházak, hanem egyéb rendeltetésű közösségi, kultikus építmények vonatkozásában is. A városi közösségek nélkül nincs gótikus katedrális, s hogy éppen a gótika termel ki olyan stilisztikai jelcsoportot, amelyben a geometrikus építészeti gondolkodásmód genetikus kapcsolatban marad a növényivel, és felveszi magára és magába az antropomorf elemet, azt mutatja, hogy a városiasodásnak még kezdeténél van. Mi magunk éppen az elvárosiasodási folyamat kiteljesülésének vagyunk tanúi. A XIX. század végétől a technikai fejlődés oda vezet, hogy az épület lehántja magáról antropomorf vonatkozásait, emberhez kötöttségét a jelcsoport külsőleg nem ábrázolja, hanem az épület funkcionális organizáltsága által érvényesíti. A városiasodásnak radikális kifejezése a kubizmus és a futurista mozgalom. Az építészet technoid karaktere annyira áthatotta a festészetet is, hogy az ezek által a mozgalmak által létrehozott stilisztikai jelcsoportok inkább olyan hibridek, amelyeket nem emberformájú házakként, hanem házformájú emberekként lehetne jellemezni.

A klasszikus szemléletmód még arra törekedett, hogy minden tárgyi jelenséget a maga sajátos struktúrája szerint kezeljen, s azok csak finom stilisztikai kölcsönhatások révén rendeződjenek harmónikus kompozícióvá. A világkép a XIX. században a klasszikus rendtől a termékeny káosz felé törekszik. Az impresszionizmus olyan jelcsoportokat hoz létre, amelyekben közömbössé válik a valóság tárgyainak különös struktúrája, pontosabban: csak látási érzeteink révén alkotnak egységet az emberivel. Az építészetet szükségszerűen rekeszti ki ez a szemléletmód, hiszen az a közvetlen anyagi valósággal dolgozik. Maga a festészet sem áll meg ezen a még oly

festői, csak a színérzéklésre alapozott szemléletmódnál. A konstrukció már Cézanne-nal visszatér, az optika képi logikával társul: az ember-ház jelcsoport új módon organizálódik. A kompozíció architektónikus rendje maga alá rendeli a részstruktúrák autonómiáját. Ez azt jelenti, hogy a képépítésben a kompozíciós struktúra, mint „egész”, nemcsak hogy átveszi — mint már az impresszionizmusban is — a vezető szerepet, a „részek” nem tekinthetők többé maguk is egészeknek, visszanyerik viszont tárgyi létüket, amelyet az impresszionizmusban elveszítettek. Ez azt is jelenti, hogy a részek új funkcióhoz jutottak az új módon szervezett egészben. Új funkciójuk óhatatlanul deformálja őket; a modern kompozícióban semmi sem tarthatja meg tapasztalati igazságát, ha az a nagyobb egység belső rendjének ellene szegül.

Ebben a XX. századi stilisztikai metamorfózisban az ember-ház jel-együttes szerepe is megváltozik. Már Cézanne képein sem olyan stabil, derékszögű szerkezet képviselői a házak, mint a reneszánsz óta voltak. Nem tudni biztosan, emberi érzelmek bizonytalansági tényezői fejeződnek-e ki ebben, vagy inkább az új képi integráció parancsai. Mindenesetre új geometria van kialakulóban: a nem euklideszi. A tárguló világban a ház játékszerré válik, ha ez a növekedés kibékíthetetlen ellentétekre, ezek pedig katasztrófára vezetnek. A kubizmus alkotásaiban ennek a történeti folyamatnak pontos képét szemlélhetjük. Ha a kubizmust most csak tárgyalt jelcsoportunk vonatkozásában is vizsgáljuk, nyilvánvaló, hogy mind a városiasodás, mind a növekedéssel járó dimenzionális átalakulások kifejezője.

A tárgyi szerkezetek újrafelvétele az impresszionista atomizáltság ellenhatása, és olyan folyamat, amely történetileg megismétlődik, amikor az analitikus kubizmus geometrikus káoszára válaszul megjelenik a szintetikus kubizmus tárgyigénye. A városiasodással együttjár a gyáripár hatalmassá fejlődése, ez pedig megszünteti a kézműipari kultúrák stiláris homogenitását. Stilisztikai egységet csak a heterogén elemek atomizálásával vagy feldarabolásával lehet már elérni. Maga a tér, amely korábban biztos tapasztalások rendszere volt, vajúdik ebben az átalakulásban. A kontraposzt új meg új fordulatokat vesz, a formák meghasadnak az új téri alakulatok rendszerében [21]. Az emberi forma nemcsak hogy nem társul az építésihez, hanem olyan heves *cserebomlási folyamatában* hibridizálódik vele, amelyben mind a kettő felbomlik. Az ember-ház jelcsoport kifejezi egyaránt a történelem negatív és pozitív tendenciáit. A modern építészet raszteres szerkezetei a személytelenség irányába vezetnek. S ez nemcsak stilisztikai kérdés, hanem technikai és szociális probléma elsősorban. Ugyanaz a technicizmus azonban, amely a ház desantropomorfizálására vezet, új módon ismét utat nyit az embernek [22].

A külső és a belső viszonyát a modern város stereotíp építésze negatív is tárgyasítja. A ház előregyártott elemeiben nincs semmi személyes. Berendezését is típus-bútorok alkotják. A szobák falain megjelenik az áruként gyártott kisipari festészet: a giccs. A technikai civilizáció fejlődésével azonban ugyanebbe a lakásba bevonul a televízió képernyője. Előregyártott műsorról, központilag irányított kultúrával, de éppen ezáltal olyan új lehetőségekkel is, amelyekre korábban nem volt példa. A görög polisz színháza, mint közösség-formáló tér, a középkori katedrális, mint világhépfhordozó közösségi építmény, a nagyvárosi méretek mellett műemlékként funkcionál. Az integrációnak új kiterjedésekben kell érvényesülnie a művészet társadalom-szervező funkciója során. Az előregyártott lakásokra szétosztott központi kultúrprogramnak vannak negatívumai a kultikus közösségekkel szemben — lehetnek és vannak azonban pozitívumai is. A ház valami módon azonban betölti azt a funkciót, amelyet mint a világnézet kivetülésének terét, mint a külső valóságnak és tudati bensőségnek viszonyát jellemeztünk. A külső és a belső közötti határok át-

meg áttörése így vagy úgy, ma is új fokozatokat ér el. A környezetteremtő művészetnek, a külső és belső viszonyát objektíváló építészetnek, szobrászatnak és festészetnek úgy tűnik, lényegében két kommunikatív tendenciája van. Az egyik a technika fejlődésével lehetővé tett vizuális közvetítés útja, a másik a képzőművészetek stiliztikai módszereihez hű sűrítés. A sűrítés valójában hibridek genetikus létrehozása a jelcsoportok organizációja útján. Az absztrakt építészetet elemberiesíteni: ez Le CORBUSIER „modulor”-jának értelme. Az organikus motivációnak a jelcsoportba való újrafelvételét célozza a paksi kísérlet [23].

Az építészet elsőrendűen téralkotó-téralakító művészet. Ha az ember-ház jelcsoportról elméltünk, elsősorban a tér vonatkozásrendszerében tettük azt. Ez azonban aligha kielégítő. Tér és idő a valóságban elválaszthatatlan principiumok. Nemcsak a modern fizikai világképben válik ez a gondolat lényegessé, megtaláljuk az ősi mítoszokban is. A görög kozmogonia Gaia képzete földanya alak, mindenképpen térképzetek hordozója. Kronos — neve is elárulja: az idő atyja. Az anyai szférához természetesen kapcsolódik minden, ami földszerű: a barlang, a tűzhely, az edények. A ház úrnője végső fokon matriarchális jelenség. Az atyai szférához, képviselje azt Uranos, Kronos vagy éppen Zeusz, az ég, a felhők, a villámlás tartoznak [24]. Ég és föld násza: az eső olyan ritus, amelyet az ősi földműves kultúrákban igen reálisan fogtak fel és bíztak példával való előidézésében. A görögök képzeletében az első mozgató, az ősrítmus, amely az eget és földet termékenységre bírja: Eros volt [25].

Az idő mérésére azonban a Nap, a Hold, a csillagok járása adott késztetést. A Nap útja határozza meg a földi irányokat. A Piramisok, a templomok oldalaikkal, szentélyeikkel meghatározott módon tartoznak hozzá az égtájakhoz. Az égtájak ideológiai tartalommal bírnak, az ember életútjának égi képei. A teret átszelő mozgás: az út, és a teret a maga teljességében megragadó állapot: a megérkezetség sokszoros kifejezéshez jutnak az építészetben és áttételesebben minden képzőművészetben alapvető jelentőségűek. Kialakul az irány és a középpont, mint rendező elv, mint a kompozíció legfőbb szerkezeti jelei [26]. Jelentésük történetileg változó, gyökerében azonban az epikai és a drámai mag mindig felfedezhető marad. A középpont kifejezése a piramis vagy a kupola. Az irány objektívációi az utak és a szalagszerű kompozíciók. Irány és középpont egysége a kontraposzt tragikus tartalmat hordozó szerkezeti elvében mutatkozik meg.

Az *ember és föld*, az *ember és ég* jelcsoportok lépnek esztétikai akcióba valahányszor a *tér*, illetve *idő* jelek, mint jelentéshordozók funkcionálnak a képzőművészeti alkotásokban. Történetileg — amint láttuk — antropomorf képek mitikus formában képeznek ilyen jelcsoportokat. A modern művészet azonban desantropomorfizálja anélkül, hogy eredeti kozmikus tartalmaiktól megfosztaná azokat; sőt általánosabb értelemben ruházza rájuk a tér-idő szerepet.

Az ég megtermékenyítő, a föld termékenység-elvéhez a Nap éltető-elvként társult. A keresztény ideológiában újraképződnek jelentéseik. Az épület a föld tartozéka, de égne emelkedik. Csak történeti változatok a különböző formák, a bábéli toronytól a gótikus katedrálisokig [27]. Az út és az örök megérkezetség kombinációi mindezek az építmények. A felvonulási utak, amelyek a piramisokhoz, a templomokhoz vezettek, a lépcsős fel- és körüljárók Mexikóban vagy a Zikkuratokon, a peripterosok oszlopperítései és a kápolnakoszorúk a középkori katedrálisok szentélyei körül, hogy a falakon körülvezető ábrázolásokról ne is szóljunk — valamennyien az út és a megérkezés egyesülését hirdetik.

A szimbolika másik koordinátája a *világosság* — *sötétség* elv polaritása. A föld mélye és az éjszaka, az álom, a születés előtti és a halál utáni lét a sötétség országához, a napvilág és az élet, az éber tudat és a szellemi világosság eszméje a fényes

égbolthoz kapcsolódik. Bár a görög és a keresztény szemlélet ellentétes a túlvilág elképzelésében, a fényhez a kívánatos, az árnyékhoz a nem kívánatos létforma kapcsolódik [28].

A tér-idő, a világosság-sötétség koordinátái a különféle műfajok és művek általános és különös jel-együttéseiben történetileg úgyszólván korlátlan variabilitással rendelkeznek. A tér-idő és fény-árnyék koordináták alárendelő szerkezetei hozzák létre a drámai, a tragikus szerkezeteket. A spirálissá csavart középtengely a forgató erők kifejezője, az irány és a fordulat egysége ezekben a szerkezetekben valósul meg. Ez a szerkezet hordozza adaequat módon a belső és külső feszültségét, egymásba való átcsapását.

A fény és árnyék szerkezeti koordinátái a kézzel fogható valóságostól átvezetnek a látszatok ellentmondásos birodalmába. PLATON nem véletlenül tiltakozik az „árnyék-festészet” ellen [29], és államában a tragédiákat sem látja szívesen.

A képzőművészetben a tragikus szerkezetek úgy tűnik: piramidális alakban jelennek meg a legszívesebben. A piramis síremlék, a lét tragikumának emlékműve. A görög tympanonok, ezek a háromszögletű oromfalak az agon, a küzdelem és katarzisz egységének legadaequátabb kifejezői. A tympanon szimmetriatengelyét, egyszersmind magasságát megtestesítő istenalak az oldalak felől „támadó” erők kiegyenlítője, benne testesül meg az eszme, amelyben az ellentétek harca feloldást nyer.

A szalagszerű formátumot epikainak, a piramidális szerkezetet tragikainak természetesen csak erős általánosítással lehet minősíteni. A konkrét művészi alkotások olyan jel-organizmusok, amelyekben az általános meghatározottságokat egyedi jelzések különös szövedéke alakítja. Így például Leonardo da Vinci kompozíciós módszerében is lényeges szerepe van a piramidális építkezésnek, drámaisága mégis sajátos, lírai vonásokkal teli. Ehelyütt lehetetlen volna a jelcsoportok finomabb taglalására vállalkozni, be kell érünk az utalással. Be kell érünk annak hangsúlyozásával, hogy az idő-elv fokozottabb érvényre jutása a tér elven belül drámai konstrukciót teremt, amely drámaiságát az idő-tényező eluralkodása során veszíti el akkor, amikor a fény és a szín mindent úgyszólván akadálytalanul tölt be. Akkor, amikor a Nap nem istenség többé, nem is szimbóluma semmiféle királyi hatalomnak, vagy személyiségnek [30]. Az ember-Nap jelcsoport átalakul, de szerepe nem csökken, sőt megnövekszik: igazi hatását a festészetben fejt ki. Az antik Apollon eszme helyére a bizánci Pantokrátor lép. Megjelenése nem plasztikai megtestesülés, hanem a fény által fokról-fokra megszüntetett anyagság. Legmegfelelőbb megjelenése az aranytól csillogó gömbhéj: a kupola. A plasztika küzdelem kifejezése, a tympanon tragikus színpad, a kupola viszont a dicsőségnek, a teljesedésbe menő katarzisznak architektonikus kifejezése. A gömbalak mint jel, a pithagorászi világképpel kapcsolatos. Ez a jel sem fogható fel egyértelműen. A filozófiában előbb jelenik meg a tökéletesség és az univerzum kifejezéseként, mint az építészetben. Viszont olyan jel is egyszersmind, amely a bizánci szemléletnek éppen ellenpólusát is alkotja: a reneszánsz individuumban benne fejezi ki arra való igényét, hogy az univerzum központja legyen. Részletesebb elemzés mutathatná ki, hogy a gömbalak szerepe a konkrét jelegyüttesben milyen konkrét különbségek útján fejez ki nagyon is különböző tartalmakat. Ezek a különbségek azonban nem fedhetik el a jel konstanciáit, legalábbis annyira nem, hogy lényeges alapvonásaik — bár más tendenciával — ne érvényesüljenek. A drámai tartalmak piramidális, háromszögletű alakzatokban strukturálódtak, a görög színház azonban körkörös szerkezetű. Színpada közepén van, ott zajlik a tragédia. A színpad a katarzisz öntő formája, a kupola a katarzisz pozitív megvalósulása az alatta megismétlődő szertartás felett. A gömb a két jelcsoportban tehát ellen-

tétes: a színház kráterében az ember a földdel, a kupola terében viszont az éggel alkot hibridet. A kettő egymást feltételezi: kölcsönös vonzásuk a körszínpad hatásához éppúgy hozzátartozik, mint a templom kupolájáéhoz. Mind a kettő megállítja az időt, kivételes pillanat: a holtpont tragikus tetőpont csakúgy, mint az örök eszme az arannyal kirakott kupola középpontjában. A Nap pályájának itt mintha talp-, illetve tetőpontját tűznék ki. A holtpontot, mint a mozgás kivételes pillanatát, a szobrászi kontraposzt emberformában hozza létre. A festészet is ismeri, a drámaiság kifejezését azonban a fény és színviszonyok kontrasztjaira bízva mihelyt vezető művészetté lehet.

A festészet a képzőművészet ágazatai között a legkönnyebben mozgó, a legdinamikusabb természettel rendelkezik. Mégis az építészet és a plasztika készletet reális mozgásra, a festészet síkján legfeljebb a szem járhat, teret bejárni csak képzeletben lehet. Az idő és tér viszonyok tehát a különböző művészetekben különféleképpen osztoznak a képzeti és a kézzelfogható összefüggésein.

Külön tanulmányt érdemelne ember és Nap híbridek nyomunkövetése a kőkori Nap-jelektől Van Gogh vásznáig. Mindenesetre korán megjelenik a futó ember alakjában ábrázolt Nap. Klasszikus szépségben Apollon jeleníti meg. Apollon differenciáltan fejezi ki a Nap által fenntartott kozmikus rendet és harmóniát, a nap gyógyító és pusztító erejét. Hélioossal szemben az emberi szellem vonásai uralkodnak benne. Rendteremtő alakja a legtisztább formában Olympiában jelenik meg a Zeusz-templom oromfalán. Kinyújtott karja parancsol. A rendbontással szemben a törvényt képviseli. Keresztény Nap-ember hibridet Krisztus alakja képez: most csak Michelangelo Utolsó Ítéletének Krisztusára hivatkozunk. „Rotatorikus” [31] mozgásban levő végtagjai új kozmoszra utalnak. Nem teremst állapotot, mint az olympiai Apollon, sokkal inkább mozgásba hozza a régóta stabilizált világot: dinamikus rendet teremt. Egyidejű a kopernikuszi heliocentrikus világkép megjelenésével. Van Gogh Napja nem emberformájú, de emberi érzelmek vajdó ritmusát fejezi ki az a fény-kozmosz, amelyet úgyszólván mint erőteret mozgat.

A Napnak és embernek kölcsönhatását azonban a festészet felől akkor közelítjük meg a legteljesebben, ha a fény mellett a színek problémáival is szembenézünk. Hogyan fejezi ki magát az ember különböző korokban a színek által, milyen kolorisztikus rendszereket dolgoz ki, amelyekben képi világát megfogalmazza? Ismét olyan kérdés, amely nem is egy tanulmánynak, de könyvtárnyi könyvnek is tárgya lehetne. Néhány gondolatla kíváncsok csak hozzájárulni a témába való betekintéshez.

A fény és anyag fizikai viszonyaként áll elő a szín. A dolgok színe éppúgy megkülönbözteti, mint összekapcsolja őket. Azonos alak különböző színben, vagy különböző alak azonos színben: olyan osztályozási rendszert jelent, amelynek felbecsülhetetlen jelentősége van a festészet szempontjából, de az emberi szellem differenciálódásának is kikerülhetetlen útja. A szín azonban nemcsak megnevezhető fogalomszerűség, hanem érzéken differenciált ugyanazon név alatt is. A „felszín” különbözőségének szemiotikai értéke nem kisebb, mint a zenében a felhangoké. Az üvegablak, a freskó, a tempera, az olajfestmény valamennyien más-más fényanyag relációt jelentenek. S ezeken belül is mennyi a módosítás lehetősége! A transparenncia nemcsak az üveg tulajdonsága, hanem a freskóé is, újabb lehetőséget nyit számára az olajfestés felfedezése. De transparens az üvegmozaik is, szemben az ókori kőmozaikkal. A transparenncia alapján is lehet osztályozni a jeleket. Természetesen a transparenncia más szemiotikai értéket hordoz a bizánci mozaik, a gótikus üvegablak, vagy Leonardo da Vinci esetében. Mégsem közömbös, hogy ezeknek a művészeteknek közös szemiotikai alapeleme van.

A festészeti jelek osztályozásának formai szempontból lehet alapja a színkeze-



lésnek mozaikszerűsége. Ilyen első sorban maga a mozaik, de mozaikszerű az impreszionizmus, a pointillizmus és minden foltszerű szín-elosztás; mindaz tehát, aminek a „divizionizmus”-hoz valamiféle köze van. Van Gogh ecsetkezelése pl. sokkal jobban hasonlít a mozaikmesterek színfelrakási technikájára, mint az olajfestés mestereire; Jan van Eycktól Frans Halsig vagy az Avignoni Pietától Jacques Louis Davidig, holott az olajfesték anyaga összekapcsolja őt velük. Mindez igen rövidre fogott utalás csupán arra, hogy a jelek konstanciái rendkívül képlékenyekké válnak a jelcsoportokban. Hibridjeik megszámlálhatatlanok, de vannak tipikus csoportosulási formák, amelyek körül stilisztikai struktúrák rendeződnek. A mozaik pl. egyszerre transparens és divizionisztikus Bizáncban, de divizionizmus és transparencia elképzelhetetlen volna Monet vagy Seurat számára, holott mozaikszerűen festenek.

Ismét messze vezetne, ha a színek pszichológiai hatásának alapjait keresnők. Mégis, a mi szempontunkból jó osztályozási módként kínálkozik a föld-színek és a „ég-színek” megkülönböztetése. Ami a föld-színeket illeti, nemcsak anyaguk miatt illetheti őket ez a gyűjtőnév, ugyanis az ilyen festékeket valóban a föld anyagából készítik, hanem azért is, mert mélységük a szellemet az anyaghoz kapcsolja. A bensőségesen meleg és a tragikus színskála alapját képezik. Minél többet használ belőlük a festő, annál valószínűbb, hogy ilyen jelentéstartalmakat juttat kifejezésre. Rembrandt vagy Munkácsy most elegendő példa. Az ég színei, amelyekhez a víz és levegő színei is kapcsolódnak, jelentéstani szempontból nem vezethetők vissza anyagukra. Elég, ha itt analógiás-asszociatív kapcsolatokra utalunk. A szellem itt nem a súlyos anyaghoz, hanem a könnyű anyagokhoz társul, s ez elég arra, hogy konstans jel-értékét meghatározza. Itt is ugyanolyan képlékenységgel találkozunk, mint az architektónikus formák esetében. A kékek szürkés, barnás árnyalatai földközelségbe vonják azokat, míg a föld-színek derűs változatai az ég felé emelkednek. A „hideg” minősítés, amellyel a kékes színeket illetik, relatív tehát. Így a távolság kifejezésének is viszonylagos jelei.

Az ember és a Nap jelcsoporttá való szerveződésében igen fontos osztályozási alapot képvisel a Nap fehér fényének prizmatikus törése: a szivárvány. A szivárvány-színek egyesíthetők olyan módon is, hogy nem a három tiszta fő színt, hanem két optikailag tiszta színnek keverékét egyesítjük a harmadik tiszta színnel. A színhármasság így szín-kettősséggé, azaz komplementer rendszerré alakul. Ilyen komplementer páros viszont természetesen ismét három van, a három fő színnek megfelelően. A komplementerek szembehelyezése a fény felé, összekeverésük az árnyék felé vonzza azokat. Így is mondhatnám: a föld felé vonzódik az egyik, az ég felé a másik. Végző egyesítésük a Nap fénye vagy az éjszaka sötétje felé vezet. Ellentétjeik és ellentmondásaik tarkasága a világ eleveniségének szimbóluma ebben a jelrendszerben.

Ez is képlékeny szisztéma, a lét tarkasága más értelemmel bír a gótikus katedrálisok ablakain, ahol a konkrét fény hatol be rajtuk keresztül, s uralkodik felettük [32], mint például Szinyei Merse Pál Majálisán, ahol a tarkaság a világfelület reflexe, így teológiai koncepciót nem szolgálhat. Csontváry festészetében a színek kezelése ismét olyan filozófikus szándékot hordoz, amelynek a Naphoz való kapcsolódása tudatos. „Napút” festőnek lenni: számára a pantheizmus egy formájává összpon-tosul [33].

Mindezzel csupán néhány lehetőséget kívántam megjelölni a stilisztikai jelcsoportok képződésének és feltárásának folyamatában. Végezetül szeretnék néhány gondolatot felvetni a jelek és jelcsoportok *cseréjéről* a kulturális életfolyamatban.

A kultúra mint létezési mód, mint eleven történeti folyamat, komplex jelenség. A stilisztikai képződmények sokszoros kölcsönhatások és cserefolyamatok rend-

szereben jönnek létre. Az ember a természetet a maga módján szemléli, a természet-hez való alkalmazkodás, a természettel folytatott küzdelem során létrejött anyagi viszonyok szerint, amelyeket ugyan maga hozott létre, de amelyek által önmagát alakította is. Az ember a természethez kétféleképpen tartozik. Egyfelől mint annak része, másfelől mint ellentéte. Mint „része” az alkalmazkodás útján halad. Mint ellentéte alkotóként átalakítja azt. Legyen szó autonóm művészetről, vagy ornamentikáról, figuratív, vagy „non-figuratív” kifejezőmódról, a művészetek az emberi kultúrák kialakításában sajátos cserefolyamatokban egészítették ki egymást.

Stilisztikai kölcsönösséget teremt a ruházkodás, hiszen a ruha az emberi testnek a természeti és társadalmi környezettel való hibridje. A stílussteremtő művészek a természetit és a mesterségest egyaránt kölcsönösségi vonatkozásba hozzák a történeti-társadalmi viszonyokkal. Az épületek és a bútorok, a bútorok és az eszközök ugyancsak cserefolyamatokban hibridizálódnak. Az ember arányai kivételnek a kozmoszra, az emberen kívül világ behatol az embernek önmagáról alkotott képébe. Minél inkább differenciálódik egy kultúra, annál nehezebben vonhatja stilisztikai képződményeit genetikai egységbe. Minél heterogénebb anyag vesz részt a stilisztikai cserefolyamatban, annál elkerülhetetlenebb a műfaji elkülönülés; vagy az absztrakciós folyamatok jelentkezése. Ennek a fejlődési foknak felelnek meg a stilisztikai kompenzációs rendszerek. Mellettük a kulturális homogenitást a naív művészet vagy a klasszicizmus képviselheti.

Tanulmányomban a stilisztikai hibridek képződésének problémájával a régi művészeti formák alapján foglalkoztam, mert úgy gondolom, hogy a stilisztikai jelek, jelcsoportok nem érthetők meg azok nélkül a tipikus képződmények nélkül, amelyeket a művészet nyelvként létrehozott. A történelem nagyobb nyelvújítónak bizonyult a művészetekben, mint magában a szó eredeti értelmében vett nyelvekben. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a XX. század mestereinek stilisztikai kódjai nem épülnek azokra a pszichológiai alapokra, amelyek nélkül érzelmi kommunikáció semmiféle művészeti formában nem lehetséges.

Ha a művészet nyelvének, mint kommunikációs rendszernek feltárásához a legcsekélyebbel is sikerült hozzájárulnom, munkám nem lehet egészen hiábavaló.

## JEGYZETEK

- [1] L. HEGEL: Esztétika. I. Akadémiai Kiadó, Bp. 1952. 76. l.; továbbá Werner HOFFMANN: A modern művészet alapjai. Corvina, 1974. 67. l.
- [2] Arcimboldo 1530—1593. L. Művészeti Lexikon. Akadémiai Kiadó, 1965.
- [3] Botticelli 1444—1510. U. o. 284. l.
- [4] Cézanne 1839—1906. U. o. 396. l. A szövegben arra utalok, hogy Cézanne almái egyfelől geometrikus vonatkozásrendszer hordozói, képi szerkezetek fontos építőelemei, amelyek geometrikus ideáik révén önmagukon túli rendet képviselnek, ugyanakkor érzéki frissességük a pillanatnyi léttel is érintkezésben van. Ugyanez vonatkozik az asztalkendő és a St. Victoire hegy rokonítására, de minden cezanni képelemre. Valamennyien ennek a kettős vonatkozásrendszernek vonzatában alakulnak festészetté. Tárgyi preferenciái, amelyek gyakran visszatérő motívumaiban nyilvánulnak meg, viszont szubjektív motíváltság hordozói.
- [5] Arp. 1887—. U. o. 104. l.
- [6] Ehelyütt szellemi tartozásomat kívánom törleszteni azoknak a tudósoknak, akik gondolkodásomat alakították. Elsősorban KERÉNYI Károlynak, a nagyszerű klasszika-filológusnak, aki szellemi kapcsolataiba is betekintést engedett. Így JUNG archetipusait a görög mitológia eleven anyagában szemlélhettem, de neki köszönhetem Thomas MANN mítoszfeldolgozásainak és SZONDI Lipót pszichológiai koncepciójának megértését is. Ez a kör tette lehetővé, hogy az alkotás spontán indítékai többszörös szellemi dimenziót nyerhessenek.

- [7] Ugyancsak köszönettel emlékezem Sík Sándorra, aki megtisztelt azzal, hogy esztétikájának képzőművészeti vonatkozásait velem, amint több helyütt szövegében utal is rá, „fiatal festő barátjával” megvitassa. Gondolkodásom kialakulásában ez ott is felbecsülhetetlen érték marad, ahol tendenciáink nem esnek egybe.
- [8] Sigmund FREUD: Álomfejtés. Somló Béla Könyvkiadó, Bp. 296—297. l. L. továbbá MÉREI Ferenc—V. BINÉT Ágnes: Gyermeklélektan, Gyerek anya nélkül c. fejezetét. 23. l. Bebizonyosodik, hogy az anya és a ház csak együtt alkotnak védeltséget a csecsemő számára, külön-külön nem tölthetik be szerepüket a gyermek egészséges fejlődésében (a következtetésnek ez a megfogalmazása tőlem). U. o. XXVII/a. és b. ábra arra mutat, hogy a ház és játszótér együttes ábrázolása az organizmus belső átélésével — erre mutat az utak és terek rajza — társítja a ház külső képét. V. ö. továbbá MEZEI Árpád: Az építészet jelentősége az ember fejlődésében és a művészetek kapcsolatában. Mérnöki Továbbképző Int. 1966. 18. l.
- [9] V. ö. KOKOSCHKA: Életem. Gondolat, 1974. 252. l.
- [10] A képzetek összeolvadása, a „kettős tudat” jelensége, s az, hogy a dolgok átalakulhatnak egymásba, mélyen a gyermekkorba visszanyúló képessége az emberi léleknek, és a kreativitás alapját képezi. V. ö. MÉREI—BINÉT: Gyermeklélektan, 238—239. l.
- [11] L. Művészeti Lexikon IV. 756. l.
- [12] J. G. FRAZER: Az aranyág. 68. l.
- [13] V. ö. Homéroszi Himnuszok. Kétnyelvű klasszikusok sorozat. Officina, KERÉNYI Károly előszava: Protogonosz Koré.
- [14] KERÉNYI Károly: Ser Frühe Dionysos. Universitetsforlaget Oslo—Bergen. 26. l.
- [15] FRAZER: Az aranyág, 68. l.
- [16] V. ö. Pierre FRANCASTEL: Művészet és társadalom. Gondolat, 1972. 31—68. l.
- [17] Új távlatok a pszichológiában. Gondolat, 1972. 13—117. l.
- [18] Lásd: MEZEI Árpád: Az építészet jelentősége, stb., mint fent: 32. l.
- [19] V. ö. KERÉNYI Károly: Pompei oder der Zauber der Malerei. Kézirat (szerző tulajdonában). „Mit der Malerei kam das Auge in das augenlose Haus. In der nächsten Zeit schon — auf der Stufe des zweiten pompejanischen Stils — hatte es schon zu sehen, es eröffneten ihm Ansichten und Aussichten im fensterlosen Zimmer! Eine nachgeahmte Architektur, doch eine, die nicht bloss als Ersatz für eine nicht vorhandene gelten wollte, sondern die durch perspektivische Tiefgliederung, durch Hermen und Karyatiden, durch scheinbar aufgehengte Tafelbilder, durch die Öffnung, oder Unbrechung der Wände nach Landschaften hin, durch Ausblicke auf, sonst nur auf der Bühne Sichtbare Szenen der Dichtung und der Mytologie, wirkte und bewirkte dass das Drückende und beengende aus dem Haus verschwand.”
- [20] Plotinosz filozófiájában az Egytől az értelmi elven keresztül a világlelekig és végül az egyéniségig a létezés egyre halványul, olyanformán, ahogy a Napból kisugárzó fény is, amint égő forrásától egyre távolodik, mind homályosabbá lesz. Útjának során az elsődleges Egy végtelen energiája ugyancsak beleütközik a tehetetlen sötét anyag, a formátlan nemlét ellenállásába.” GILBERT—KUHN: Az esztétika története. Gondolat, 1966. 93. l. Másrészt figyelembe kell venni a szeretet-központú világképet is, amelyet SZENT Ferenc hirdet meg a kereszténység számára.
- [21] Ennek a téri metamorfózisnak modellje lehet az ún. Möbiusz-öv, amely előbb a megcsavarodás révén egyetlen felületté lesz, majd hosszanti hasadásai révén mind differenciáltabb alakzatokat vesz fel.
- [22] Le CORBUSIER híres „modulor”-ja az emberi méreteket, mint a modern épület arányait meghatározó viszonyokat fogja fel.
- [23] A paksi kísérlet nagy vitát váltott ki az Élet és Irodalom hasábjain 1975 őszén: CSETE György a növényi ornamentika alkalmazását kísérli meg, a raszter merevségét oldják dekoratív, görbült sávjai. MAJOR Máté a Bauhaus szellemében elutasítja; NAGY László, a költő, a népi szemlélet alkalmazását látja benne és védelmébe veszi.
- [24] FRAZER: Az aranyág; 59. l. Egyébként I. Giorgione Vihar c. képét, a termékenység emberi idillje mögött ott a természeté is: a villám nyilvánvalóan termékenység-szimbólumként jelentkezik az esővel együtt, amely a föld-anyát áztatja meg. Szerelmi beteljesüléshez eső: általános rendezői fogássá lett.
- [25] PLATON összes művei. I. Magyar Filozófiai Társaság 1943. A lakoma Hésziodosz idézete, 603. l.
- [26] V. ö. POGÁNY Frigyes: Szobrászat és festészet az építőművészetben. Műszaki Könyvkiadó, Bp. 1965. 81. l.
- [27] A litánia szövegében: „Mária aranyház, elefántcsonttorony...”
- [28] PLATON. U. o. I. 694. l. Phaidros. „Mármost az igazságosság, meggondoltság és a többi lelki érték fényességéből semmi sincs meg itteni hasonmásaikon; hanem minthogy homályos szervekkel közelítünk képmásaikhoz, csak kevesen és alig-alig szemlélhetik az ősképet, amitők visszatükröznek.”

- [29] PLATON. U. o. I. 1135. l.  
 [30] XIV. Lajos francia királyt — holott a XVII. századi abszolút monarchia képviselője — Napkirályként emlegették.  
 [31] L. Charles de TOLNAY: Michelangelo. Del Turco editore Firenze 1951. „E il Christo il centro di un sistema solare intorno a cui gravitano i moti circolari tutte le costellazioni; e non a caso giovane inberbe, i capelli ondati, il corpo perfetto, egli e così simile a un Apollo.”  
 [32] V. ö. POGÁNY Frigyes: Szobrászat és festészet az építőművészetben. U. o. 212. l.  
 [33] V. ö. NÉMETH Lajos: Csontváry. Képzőművészeti Alap Kiadó Vállalata, 1964. 150. l.

## DIE BILDUNG (ENTSTEHUNG) STILISTISCHER ZEICHENGRUPPEN IM PROZESS DES BILDKÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS

*László Vinkler*

Verfasser geht in dieser Studie von der Vermutung aus, dass im Prozess des Schaffens die sich aktivisierenden Assoziationsverknüpfungen nicht nur individuell determiniert sind, sondern auch typische Gruppierungsweisen haben. Diese tauchen bereits im Kindesalter auf und bilden die Konstanzen der geschichtlich ständig wechselnden visuell-plastischen Ausdrucksweise. Der Mensch, das Haus, der Himmel, die Erde, die Sonne usw. bilden dauerhafte Zeichenverbände die in den stilhistorischen Gestaltungen bis auf den heutigen Tag nachweisbar sind.

## ОБРАЗОВАНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ГРУПП ЗНАКОВ В ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

*Л. Винклер*

Автор в этой работе исходит из того предположения, что в процессе творчества активизирующиеся ассоционные связи не только индивидуально определены, но имеются и типические способы их группирования. Они проявляются уже в детском возрасте и дают константы постоянно исторически меняющегося визуально-пластического языка. Человек, дом, небо Земля, Солнце и т.д. составляют такие постоянные группы знаков, которые в истории стиля проявляются и в наши дни.